

## „COMME DES SUPPLICIÉS QUE L'ON BRÛLE ET QUI FONT DES SIGNES SUR LEURS BÛCHERS“ – JELINEK/ARTAUD: GRAUSAMKEIT, KOMIK, KATHARSIS

Susanne Böhmisch

*Université d'Aix en Provence  
Département d'Etudes Germaniques*

In der Jelinek-Forschung wurden die Theaterstücke und die Theatertheorie Jelineks nicht nur in die Nähe des postdramatischen Theaters gerückt, sondern auch mit Antonin Artauds Theater der Grausamkeit („théâtre de la cruauté“) verglichen. Ulrike Haß versteht die „leere Bühne“, die die theatralische Illusion bricht und keine Wirklichkeit mehr spiegelt, als Fortsetzung von Artauds repräsentationslosem Theater.<sup>1</sup> Bärbel Lücke analysiert *Bambiland* und *Babel* unter dieser Perspektive und betont die Auflösung der mimetischen Repräsentation in Sprachflächen, Polyphonie, chorisches Sprechen und oszillierende Kipp-Figuren.<sup>2</sup> In Rezensionen wird auf Artaud verwiesen, insbesondere wenn von Gewalt und Grausamkeit die Rede ist, auch wenn dies nicht immer Artauds Vorstellung von Grausamkeit entspricht.<sup>3</sup> Und Ingeborg Hoestery interpretiert *Krankheit oder Moderne Frauen* als feministisches Theater der Grausamkeit, worunter sie die Transgression kultureller Tabus hinsichtlich des Blutes, der Schwangerschaft oder der Weiblichkeit versteht, die eine Enttäuschung des männlichen Erwartungshorizonts bewirkt.<sup>4</sup>

Die oft nur am Rande erwähnte Analogie zwischen Artauds Theaterutopie und Jelineks Theaterästhetik soll das Thema dieses Beitrags sein.<sup>5</sup> Dabei soll insbesondere auf folgende Aspekte eingegangen werden: auf die Suche nach einem repräsentationslosen Theater, das „Gott von der Bühne verjagt“<sup>6</sup>, auf die Metaphorik der Pest, auf die formale Kontrastierung

<sup>1</sup> Haß, Ulrike: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: *Text und Kritik* 117 (1993). S. 21-30, hier S. 29.

<sup>2</sup> Lücke, Bärbel: „Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay.“ In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 229-271, hier S. 229-236.

<sup>3</sup> In einer Rezension von Iris Denneler zu *In den Alpen* heißt es: ein „Theater der Grausamkeit, das schmerzt und das sich auf Artaud genauso beruft wie auf antike Kultur.“

Cf. <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/jelinekalpen/> [29.5.2005]

<sup>4</sup> Hoestery, Ingeborg: „A feminist ‚Theater of Cruelty‘: Surrealist and Mannerist Strategies in *Krankheit oder Moderne Frauen* and *Lust*.“ In: Johns, Jorun B. u. Katherine Arens (Hg.): *Framed by language*. Riverside: Ariadne Press 1994. S. 150-165.

<sup>5</sup> Artaud hatte sein Theater der Grausamkeit nie verwirklicht, mit Ausnahme der *Cenci*-Aufführung 1935 im Pariser Theater „Folies-Wagram“, die sich als Fiasko entpuppte. Zu der 1946 geplanten Inszenierung der *Bacchien* von Euripides als Theater der Grausamkeit kam es nicht mehr. Evelyne Grossman zufolge scheiterte die *Cenci*-Aufführung insbesondere deshalb, weil Artauds vielschichtige Figuren, die keine genauen Subjektgrenzen aufweisen, auf der Bühne nicht existenzfähig gewesen seien. Cf. Grossman, Evelyne: *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*. Paris: Nathan 1996. S. 42.

<sup>6</sup> Derrida, Jacques: „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation.“ [1966] In: ders.: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil 1967. S. 345 [„Le théâtre de la cruauté chasse Dieu de la scène“].

Artaud als auch bei Jelinek von zentraler Bedeutung und scheint eine wesentliche, den Menschen bestimmende Macht darzustellen. Zudem ist beiden Werken das Bewusstsein der Nähe zum Tod gemeinsam. Nur ist der Todestrieb bei Artaud noch ganz im Sinne Nietzsches als Lebenstrieb erkennbar, während er bei Jelinek als patriarchaler Todestrieb entlarvt wird!

Weitere Fragen kreisen um den Themenbereich Wirklichkeit und Repräsentation: Während Artaud das Theater als Ort der Erfahrung und Konfrontation mit dem Leben vor jeder Repräsentation interpretiert, als Ort, an dem eine ursprüngliche Wirklichkeit jenseits der theatralischen Illusion erfahren werden sollte, so lässt sich bei Jelinek fragen, wo denn bei ihrer Ästhetik der Künstlichkeit und des Nicht-Authentischen von Leben die Rede sein soll, ist doch jeglicher Zugang zur Realität bei ihr zum Scheitern verurteilt, da nur über eine medial vermittelte Wirklichkeit verfügt werden kann, wobei *Babel* am radikalsten die Frage aufwirft, zu welcher Wahrnehmung wir in der von Bildern und Diskursen überfluteten Gesellschaft überhaupt noch fähig sind. Andererseits betont Jelinek aber sehr wohl, dass über diese extreme Künstlichkeit doch so etwas wie eine extreme Wirklichkeit – die so nie dargestellt wird, da es sie so nie gibt – entstehe. Wären wir also nach all den Schleifen doch wieder beim Leben?<sup>34</sup>

Eva Meyer hat das Problem dieser Dialektik treffend auf den Punkt gebracht, als sie postulierte, dass es nun auf die Inszenierungen ankomme, und zwar nicht um den Mythen ihre Authentizität zurückzugeben, sondern um ihre Authentizität ein letztes Mal zu ver-spielen, zu verausgaben, das Wirkliche und Lebendige hörbar zu machen, bevor es in die Falle der Repräsentation gerate:

Das macht es aber auch so leicht [Jelineks Texte] zu spielen, einer Inszenierungsanalyse folgend, die vorkommen läßt, was immer schon abgezogen ist, das Lebendige schlechthin, das sich nicht mehr damit begnügt, eine immer schon abgelebte Wirklichkeit zu wiederholen, jetzt, da es alles sogenannt Wirkliche, das aufkommen könnte, sogleich demontiert und verflüssigt, noch bevor es sich verfestigen, noch bevor es gerinnen könnte. Seinem lebendigen Aberwitz auf der Spur.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> „Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit. [...] Bei mir ist es im Grunde ein ununterbrochenes Auskotzen. Die Figuren brüllen dauernd Wahrheiten aus sich heraus – und irgendwann entsteht vielleicht der Reiz, dass auch hier jemand denkt: Das kann so eigentlich nicht alles stimmen. Oder: Das ist eigentlich wahr, aber das sagt so niemand. Niemand im wirklichen Leben.“ Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater Heute* 9 (1992). S. 2.

<sup>35</sup> Meyer, Eva: „Den Vampir schreiben.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 98-111, hier S. 110 f. (über KMF). Cf. Artaud: „Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu’il ne s’agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s’il est encore quelque chose d’inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c’est de s’attarder artistiquement sur des formes, au lieu d’être *comme des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers*.“ (ThD 20) [Hervorhebung S.B.]

und Überlagerung, die bei Jelinek durch das Umkippen von Komik in Grausamkeit eine besondere Dynamik gewinnt, und auf die Frage nach der Katharsis. Dass beide Künstler stark mit Paradoxien arbeiten und Artaud in seinen theoretischen Schriften zudem sehr frei mit Begrifflichkeit umgeht, erschwert den Vergleich. Es ist nicht immer eindeutig, was er im jeweiligen Kontext unter ‚Grausamkeit‘, ‚Metaphysik‘, ‚Macht‘, ‚Mythos‘ oder ‚Wirklichkeit‘ versteht. Auf dieses Dilemma wird am Ende des Beitrags eingegangen.

## ARTAUDS THEATER DER GRAUSAMKEIT

Die Theater-Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, zu der auch Artaud gehört, zeichnete sich durch fundamentale Kritik am illusionistischen und naturalistischen Theater aus.<sup>7</sup> Beklagt wurde hauptsächlich der Verlust von Wirksamkeit in einem Texttheater, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die Wirklichkeit abzubilden. So kam es zu unterschiedlichen Versuchen, eine neue Theatralität, eine eigenständige theatrale Sprache zu schaffen. Ähnlich wie Edward Gordon Craig forderte auch Artaud, das Theater als Zusammenspiel von mehreren Sprachen oder Elementen zu begreifen, wobei der Text nur *ein* Element sein sollte. Besonders das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler wurde radikal erneuert, indem die räumliche Trennung zwischen Bühne und Publikum aufgehoben wurde. Für Hans-Thies Lehmann ermöglichte diese historische Avantgarde den „*Eintritt des Theaters ins Zeitalter des Experimentierens*“<sup>8</sup>.

Artaud formulierte wahre Hasstiraden auf das bildungsbürgerliche Theater seiner Zeit, das den Text und die Psychologie bevorzugte. Dieses Theater sei zu intellektuell, zu sehr am Verstand orientiert, meinte er. Der Zuschauer befinde sich in einer passiven und bequemen Haltung. Was Erfahrung und Begegnung sein sollte, sei zu Voyeurismus und Konsum verkommen. Artauds Hass führt zu einer leidenschaftlichen Suche nach einem anderen Theater, das es zu erfinden galt. Seit seiner Entdeckung des balinesischen Theaters, das ausdrucksstarke Gestik und rituelle Feierlichkeit vereint, will Artaud das rehabilitieren, was das Theater des Okzidents verdrängt hat: das Theater als kultisch-religiöses Ereignis, als magisches Ritual, als Aktionstheater. Dieses sollte den Zuschauer nicht unversehrt lassen, sondern ihm unter die Haut gehen.<sup>9</sup>

Wiederholt kämpft Artaud gegen die Dekadenz seiner Zeit an, die er als Lähmung der Sinne erlebt. Das Theater der Grausamkeit soll den Menschen aus seiner Apathie reißen, und zwar sowohl den Autor, die Schauspieler wie auch das Publikum. Das Theater soll unmittelbar, energetisch, „ohne Umweg über Interpretationsprozesse, auf Leib und Seele der Teilnehmer einwirken“<sup>10</sup>. Es soll eine hypnotische Wirkung ausüben.<sup>11</sup> Er gibt dafür einige Bühnenanweisungen: Diese verlangen eine komplexe Szenographie mit heterogenen und dissonanten Elementen, die sich überschneiden; intensive Farben, Klänge, Schreie und Lichteffekte. Die Bühne soll sich in einen hieroglyphischen Raum verwandeln, wobei der Rhythmus schnell und ohne Pausen sein soll, damit keine Leere entsteht und dem Zuschauer kein Aufatmen gegönnt wird. Dieser soll inmitten des Geschehens plaziert, von ihm eingehüllt und gleichzeitig durchdrungen werden. Artaud verwendet das Bild eines verminten

<sup>7</sup> Fischer-Lichte, Erika u.a.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005. S. 28 f.

<sup>8</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 81.

<sup>9</sup> „Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.“ Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard 1964. S. 153 (Sigle: ThD). Von 1926 bis zu seinem Tod 1948 entstanden mehrere Schriften zur Theorie der Grausamkeit, das erste Manifest für ein ‚Theater der Grausamkeit‘ wurde 1932 in der *Nouvelle Revue Française*, Nr. 229, veröffentlicht.

<sup>10</sup> *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 276.

<sup>11</sup> „Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.“ (ThD 128).

Bühnenraums, dem unerwartet Geysire entspringen (ThD152). Durch ein gesamtkörperliches Erlebnis von Theater soll die Wahrnehmung geschärft und Erkenntnis errungen werden. Wiederholt benützt Artaud das Bild des Erschütterns, des Schocks („secouer‘/secousses‘): „On ne sépare pas le corps de l’esprit, ni les sens de l’intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement.“ (ThD 134-135) Man erahnt in diesen Worten, die von müden Organen sprechen, das sowohl physische wie psychische Leiden Artauds. Der Briefaustausch mit Jacques Rivière (1924) und der Band *Le Pèse-Nerfs* (1925) zeugen von einem fortgeschrittenen Ichverlust, der sich unter anderem in der Ich-Verwerfung ausdrückt.<sup>12</sup> Artaud leidet an der Unfähigkeit, Gedanken zu Ende zu denken, sie zu versprachlichen.<sup>13</sup> Sein Konzept eines Theaters der Grausamkeit kann mitunter als Versuch interpretiert werden, dieser ‚Erosion‘ Ausdruck zu verleihen und sie gleichzeitig zu stoppen – bzw. durch das Theater seinen eigenen kranken, verworfenen Körper zu heilen. So sagt er zum Beispiel zur Analogie zwischen Pest und Theater, dass beide eine Gesamtkrise bedeuteten, die zum Tod oder zu einer absoluten Reinigung führe (ThD 46).

Artaud rechtfertigt mehrmals den Begriff der Grausamkeit und warnt vor Missverständnissen: Es wäre ein Irrtum, ihn auf Sadismus, Schrecken oder Blut zu reduzieren. Zwar betont er immer wieder die ursprüngliche Boshaftigkeit des Menschen, dessen Lebensgier und das gegenseitige Sich-Verschlingen<sup>14</sup>, aber die Grausamkeit muss nach seiner Ansicht nicht immer gewaltsam und blutig sein. Der Terminus sei weitläufiger zu verstehen, entspreche einer geistigen Disposition, einem Bewusstseinszustand, der die dunklen Kräfte und das Todespotenzial des Lebens wahrnimmt.<sup>15</sup> Jacques Derrida definiert in seinem berühmten Artaud-Aufsatz aus dem Jahr 1966 die Grausamkeit als Ausdruck von Scharfsinn, Erkenntnis („lucidité exposée“).<sup>16</sup> Das Theater der Grausamkeit sei nicht reine Negativität oder Zerstörung, sondern stelle ein affirmatives Ja zu jenem Leben dar, das sich jeglicher Repräsentation entzieht, da es sich *vor* der Einbindung in Formen ereignet.<sup>17</sup>

Dieses kurze Resümee macht erste Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Artaud und Jelinek sichtbar. Gemeinsam ist ihnen der Kampf gegen das bildungsbürgerliche psychologische Theater, die leidenschaftliche Suche nach einem anderen, neuen, repräsentationslosen Theater, ihre Wahrnehmung von Blut, Gier und Boshaftigkeit inmitten des Lebens resp. der Gesellschaft. Auch sind beide Gesamtkünstler, die sich für Theater, Film, Hörspiel, Lyrik, Prosa, Musik, bildende Künste interessieren und die Gattungsgrenzen durch intermediale Verflechtung sprengen. Der oft für Artaud verwendete Ausdruck der Wut („éclat de rage“), mit der er Identitäten und Bedeutungen auflöst, trifft auch für Jelinek zu, die sich selbst immer wieder als Wutableiterin oder Triebtäterin der Sprache bezeichnet.

Aber es werden auch wichtige Unterschiede deutlich. Wenn Artaud gegen die Kluft zwischen Leben und Kultur, gegen die Erstarrung des Lebens und die Lähmungserscheinungen der Kultur wettet, glaubt er an eine Möglichkeit der Regenerierung. Er glaubt daran, dass das Theater der Grausamkeit an die vitale und energetische Existenz anknüpfen könne. Bei Jelinek dagegen überwiegt die satirische und sarkastische Kritik an

<sup>12</sup> Cf. Artaud, Antonin: *L’ombilic des limbes*. Paris: Gallimard 1968. S. 17-48 und S. 85-116.

<sup>13</sup> Ebd., S. 20 [Brief von Antonin Artaud an Jacques Rivière, 5. Juni 1923].

<sup>14</sup> „Il y a dans le feu de vie, dans l’appétit de vie, dans l’impulsion irraisonnée à la vie, une méchanceté initiale [...] Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente [...]“ (ThD 161)

<sup>15</sup> „C’est la conscience qui donne à l’exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu’il est entendu que la vie est toujours la mort de quelqu’un.“ (ThD 159)

<sup>16</sup> Derrida: *L’écriture et la différence*. S. 356.

<sup>17</sup> „Le théâtre de la cruauté n’est pas une représentation. C’est la vie elle-même en ce qu’elle a d’irreprésentable.“ Ebd. S. 343. Derrida betont die zweifache Ausrichtung des *Theaters der Grausamkeit*: einerseits Zerstörung der Repräsentation als Abbild einer (urbildhaften) Wirklichkeit, andererseits Wiederherstellung als Manifestation von Wirklichkeit. Ebd., S. 349.



einer Zivilisation und ihrer Sprache; wir begegnen nicht mehr einem Glauben, wie er bei Artaud als Motivierungspotenzial noch vorhanden ist. Der größte Unterschied zwischen den beiden besteht wohl in der Handhabung der Begriffe der Authentizität und des Sakralen: Artaud bleibt einer Metaphysik und einer sakralen Dimension des Theaters verhaftet. Bei Jelinek erscheint das Sakrale, wie auch das Tragische und Mythische, überwiegend als zur Grimasse verzerrter Intertext. Eine Katharsis ist nicht möglich und auch gar nicht erwünscht. Menschliches Leben und Leiden sollen nicht durch das Theater geheilt werden.

Zwar entlarven sowohl Artaud als auch Jelinek Scheinheiligkeit und Unmenschlichkeit, aber nie fordert Jelinek dazu auf, wie Artaud es getan hat, gegenüber dem Schicksal eine „heroische und überlegene Haltung“ (ThD 46) einzunehmen. Ganz im Gegenteil wird dieser Heroismus gebrochen und verfremdet, ins Lächerliche gezogen und angesichts der deutschen und österreichischen Geschichte als Ungeheuerlichkeit entlarvt. Für Jelinek gibt es die Authentizität, die Artaud noch so leidenschaftlich gesucht hat, nicht mehr. Nicht nur das Kunstwerk, sondern auch authentisches Sprechen, Erleben und Wahrnehmen sind im Zeitalter der Massenmedien und Trivialmythen problematisch geworden.

## „CHASSER DIEU DE LA SCÈNE“

Derrida bezeichnet Artauds Theater als „atheologisch“; Gott werde hier von der Bühne verjagt. ‚Theologisch‘ bedeutet hier Theater als Spiegelung einer göttlich-vernünftigen Wahrheit, als Vorherrschaft eines Logos, der das Bühnengeschehen von der Ferne aus dirigiert.<sup>18</sup> Auch Jelinek verabschiedet diese theologische, logozentrische Bühne: „Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“<sup>19</sup> Bekanntlich stellt sie in einer quasi linearen Entwicklung von *Nora* bis zu *Wolken. Heim.* das Konzept der dramatischen Repräsentation immer mehr in Frage und verzichtet schließlich völlig auf Figuration und Narration. Das Sprechen wird vom Sprechenden abgekoppelt, es tritt ein unpersönlicher Diskurs mit Eigendynamik hervor. Der demiurgenhafte Dramenautor, der über das Kommen und Gehen der Schauspieler entscheidet, verschwindet in dieser Eigendynamik oder wird parodiert. Als Beispiele dafür folgen einige Szenen aus dem Stück *Krankheit oder Moderne Frauen*.<sup>20</sup>

Wenn Emily, deren Hobby nicht nur Blutkonserven trinken, sondern auch dichten ist (ein Hinweis auf Emily Brontë), die göttliche Schöpferkraft und Allmacht evoziert, parodiert Jelinek die theologische, logozentrische Bühne:

Emily: Die Zeit soll jetzt bitte wegen Liebe stehen. Danke. (KMF 195)

Carmilla: Ich möchte sichtbar sein [...] / Emily: Ich erlaube es dir. (KMF 260)

Carmilla: Die Sonne soll bitte noch lange nicht scheinen. / Emily: Ich führe es herbei. (KMF 260)

Der Monolog des Heiligen enthält eine ganze Passage aus Jelineks Theateressay „Ich möchte seicht sein“, der die mimetische Funktion des Schauspielers verabschiedet. Damit wird die Theatertheorie in den Theatertext eingebracht und über Zitatabwandlungen weiter ausformuliert. So heißt es zum Beispiel in Jelineks Essay: „*Ich und der, der ich sein soll*, wir werden nicht mehr auftreten.“ [Hervorhebung S.B.] Im Stück wird daraus:

<sup>18</sup> Ebd., S. 345 [„La scène est théologique tant qu’elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d’un logos premier qui, n’appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance.“].

<sup>19</sup> Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater heute*. Jahrbuch 1983. S. 102.

<sup>20</sup> Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

Hier bin ich. Bewundern Sie mich! Grüß Gott. Ein Mann aus der Provinz, ich glaube aus Linz, ist gestorben und soeben bei mir eingetroffen. *Er und ich*, wir werden nicht mehr auftreten. [...] Heilig heilig heilig. (KMF 225) [Hervorhebung S.B.]

An Stelle des Demiurgen und des individuellen Charakters treten Montage, Parodie, Inter- und Intratextualität. Bei der eben zitierten Szene ist, wie meist bei Jelinek, auch das Umfeld besonders interessant. Der Heilige tritt zunächst im Hintergrund auf und schweigt. Emily bittet Heidkliff, ihr eine verborgene Feder für ausfahrbare Zähne einzubauen. Sie will etwas sichtbar und unsichtbar machen können:

Ich wünsche mir diese beiden Zähne ausfahrbar gemacht! Sie sollen hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich möchte einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer auch habt! (KMF 222)

Der Heilige schweigt weiter. Heidkliff schlägt nun mit einem Hammer auf Emilys Zähne und bringt eine Feder an. Die Szene wird grotesk. Schließlich drückt Emily auf den Knopf und ist begeistert. Erneut überlagern sich szenisches Spiel und Metatext zum Theater:

Heidkliff: [...] Was für ein abstoßendes Schauspiel! Zum Glück bin ich nur als Zuschauer dabei. / Emily *drückt*: Ich drücke auf den roten Knopf. Es geht. Es funktioniert! Er kommt! Herzlich willkommen, Herrgott! (KMF 225)

Die Gleichzeitigkeit zwischen dem Auftritt des Heiligen im Hintergrund und dem Ruf nach einer verborgenen Feder evoziert das phallisch-logozentrische Prinzip der Repräsentation. Der phallische Zahn wird zudem als Herrgott bezeichnet. Jelinek macht sich hier über die göttliche Aura des Phallus lustig, aber auch über die theologische Bühne, die von einem sich im Hintergrund oder Ursprung befindenden Logos regiert wird. Dass dieses Theater in der zeitgenössischen Gesellschaft keinen Sinn mehr hat, hängt auch mit Jelineks Medienkritik zusammen. Während früher die Religion die Welt erklärt und Wahrheiten produziert hat, hat nun das Fernsehen diese Funktionen übernommen. Dies drückt sich in der vertrackten Logik Jelineks dadurch aus, dass der Heilige als „Wurm“ in den Fernseher eindringt, um zu erfahren, was nun in der Mediengesellschaft aus ihm geworden ist: „Es bleibt mir nichts übrig, ich muß in den Fernseher eindringen wie ein kranker, durchsichtiger Wurm. Denn ich will wissen, was sie von mir denken.“ (KMF 226)

Für das Theater ist es somit von größter Wichtigkeit, grausam zu sein, den Zuschauer zu destabilisieren, denn es geht darum, der allgemeinen Berieselungskultur Widerstand zu leisten, keine Homogenität, sondern Heterogenität zu schaffen und die kollektive Anästhesie zu stören.<sup>21</sup>

## THEATER UND PEST

Eine Nähe zu Jelinek ist auch in der von Artaud aufgestellten Analogie zwischen Pest und Theater zu erkennen. Artaud begreift die Pest als spirituelles Problem: Sie sei Ausdruck eines latenten Chaos, das in der Gesellschaft herrsche und nun durch das Symptom der Seuche sichtbar werde. Der von der Pestseuche befallene Körper erfahre eine gesamte Deregulierung der Körperflüssigkeiten; die Venen füllen sich mit einer schwarzen, klebrigen Flüssigkeit. Das innere Brodeln suche einen Ausweg und blähe die Haut auf, die sich zu Kloaken verforme, wie eine Vulkanlandschaft. Der individuelle und gesellschaftliche Rahmen zerbricht, genauer gesagt verflüssigt sich, und die Ordnung zerfällt. Artaud vergleicht den Pestkranken mit dem Schauspieler und die Theatervorstellung mit der Seuche.

---

<sup>21</sup> Jelinek, Elfriede: „In Mediengewittern.“ (2003) Vgl. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com).

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout. [...] Il retrouve [...] des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées. (ThD 40)

Dieses Seuchenprinzip wird auch bei Jelinek auf das Theater übertragen. Zahlreiche Hinweise darauf finden wir in Interviews, in denen die Autorin eine mit Artaud eng verwandte Metaphorik verwendet: „Mich interessieren eben genau diese Stellen, wo die latente Grausamkeit der Gesellschaft in eine akute übergeführt wird.“<sup>22</sup> Sie wundert sich darüber, dass es nicht mehr Verbrechen in unserer Gesellschaft gibt, dass nicht mehr Männer ihre Frauen erdolchen oder die Kinder misshandeln. Die Gesellschaft sei so unmenschlich, dass ständig die Messer durch die Luft fliegen müssten. Überhaupt ist das Exzessive, die Verzerrungen und das Auf-die-Spitze-Treiben ihrer Ästhetik mit dem Seuchenprinzip zu vergleichen. Frauenbäuche werden ausgeräumt, Hoden „männlicher Widder“ zerhackt und Blutsuppe daraus gekocht, sogenannte „Opfer“ auf der Bühne geschlagen, gestoßen und erniedrigt, usw. Ihr Theater ist wie das von Artaud dazu gemacht, „Geschwüre kollektiv zu leeren“ (ThD 45).

Aber um welche Geschwüre geht es bei Jelinek, und wie leert sie diese? Es wird keine ‚kosmische‘ Grausamkeit, wie bei Artaud, auf die Bühne gebracht, sondern die infame Kehrseite der modernen Zivilisation. Zwei zentrale Aspekte kennzeichnen dieses Geschwür: das Untoten-Motiv und die Macht. So sagt Jelinek, hier wieder ganz nach artaudschem Duktus, dass sie eine Vision von Macht extrahieren möchte, so wie man ein Tier „entbeinen“ würde. Sie will das Skelett ausstellen, zeigen, wie und wo Macht versteckt ist und agiert: „Ich führe Personen auf die Bühne, die die Macht wie einen ausgezogenen Fetzen hinter sich herschleppen, und wenn der Fetzen bis ins Kleinste noch weiter zerfetzt ist, zerfetzt sich die Macht irgendwann selbst.“<sup>23</sup>

Schon Jean-François Lyotard hatte die artaudsche Grausamkeit als Ausdruck von Macht („puissance“) interpretiert.<sup>24</sup> Der Unterschied zu Artaud besteht aber darin, dass Jelinek das Geschwür nicht leert, um einen verworfenen Körper zu reinigen oder neu zu gebären, sondern um Ausgrenzungs- und Verwerfungsmechanismen auszustellen. Wenn noch dazu weibliche Typen in dieser Seuchenlandschaft verortet werden, verstärkt sich die Subversivität des Geschwürs. Oberflächen des Natürlich-Normalen werden aufgebrochen, Bilder und Mythen von Weiblichkeit ironisch an den Rand getrieben, ‚weibliche‘ Verworfenheit und Abartigkeit parodistisch inszeniert: Emily: „Ich gedeihe inmitten von Seuchen“ (KMF 209). Carmilla: „Ich bin ein zärtliches Geschwür in einer Hautfalte“ (KMF 259). Jelineks Theater gedeiht insofern inmitten von Seuchen, bricht aber mit grausigem Witz mit dem artaudschen Theater der Grausamkeit.

## KOMIK UND GRAUSAMKEIT

Jelinek radikalisiert die von Artaud geforderte Heterogenität des Bühnenraums wie auch die Überlagerung dissonanter Elemente, und zwar hauptsächlich über das Auseinanderklaffen von Körper und Sprache. Zwar gibt es auch bei Artaud Versuche, die protagonistische Figur und das personale Sprechen zu überwinden: Der Schauspieler sollte mehrere Stimmen aus sich sprechen lassen und eine Art neutrales Kräftefeld bilden. Nicht Artaud, sondern erst Jelinek löst die Figur zugunsten eines unendlichen Verweisungszusammenhangs auf, wobei Schauspielkörper und Sprache getrennt werden. Gerade in dieser Dissoziation manifestiert sich eine besondere Spannung, eine besondere Grausamkeit.

<sup>22</sup> „Elfriede Jelinek.“ In: Friedl, Harald (Hg.): *Die Tiefe der Tinte*. Salzburg: Verlag Grauwerte 1990. S. 48.

<sup>23</sup> Jelinek: „In Mediengewittern.“

<sup>24</sup> Lyotard, Jean-François: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: UGE 1973. S. 98.

Exemplarisch möchte ich dazu auf die Inkongruenz zwischen Tonfall, Sprache und Handlung – solange es diese bei Jelinek noch gab – verweisen. In den Regieanweisungen zu *Krankheit oder Moderne Frauen* heißt es, der Tonfall solle „fast durchgehend, vor allem bei den Männern, rasch, agil, dynamisch, leicht“ (KMF 192) sein. Gerade aus der Diskrepanz zwischen leichtem Tonfall und ausgesprochenen oder gezeigten Abscheulichkeiten entsteht Grausamkeit. Oft sind die Regieanweisungen dabei von zentraler Bedeutung, weil hier die Brüche entweder angekündigt oder schon in konzentrierter Form enthalten sind, so zum Beispiel in der Gynäkologen-Zahnarzt-Praxis von Dr. Heidkliff, bei der obszönen Zur-Schau-Stellung des weiblichen Körpers, der später von den Männern „ausgeräumt“ wird.

*Er zwingt seine Frau in den Gynä-Stuhl, zwingt ihr die Beine fröhlich auseinander, befestigt sie in den Steigbügeln. Sie stöhnt. Die kleineren Kinder kommen eilfertig herbei und drängen sich, der Mutter zwischen die Beine zu schauen. Stoßen einander an, kichern etc. [...] Benno fesselt sie immer fester an den Stuhl, Carmilla kämpft gegen die Fesseln. Aber beider Gesprächston bleibt vorläufig, konversationshaft. (KMF 201)*

Auch Carmilla, die Betroffene, spricht in diesem beiläufigen Plauderton. Sie schreit nicht und beklagt sich nicht, ihre scheinbare Gleichgültigkeit produziert Künstlichkeit und damit auch die Komik der jelinekschen Figuren. Bernard Banoun hat anhand der früheren Theaterstücke Jelineks gezeigt, wie Elemente des Komischen pervertiert werden, indem sie aufgrund eines abscheulichen Kontextes grausam wirken. Das Komische rührt nach Banouns Ansicht insbesondere daher, dass die Schauspieler sprechen, ohne in ihrer Sprache zu wohnen, dass sie wie ohne Leben erscheinen, als Marionetten, die eine künstliche Sprache sprechen. Ganz im Sinne von Schopenhauers Inkongruenz-Theorie und Bergsons Theorie der Mechanisierung des Lebendigen („*mécanique plaqué sur du vivant*“) produziert diese Künstlichkeit eine Komik, die wiederum durch den Kontext ins Grausame kippt.<sup>25</sup>

Diese Grausamkeit bricht meist inmitten der Normalität auf, wie die Geysire, von denen Artaud sprach. Carmilla ist bei der Geburt ihres sechsten Kindes gestorben. Wir lesen:

*Carmilla hängt tot im Sessel, was aber niemand zu merken und niemand zu stören scheint. Zwischen ihren Beinen Blut. / Dr. Heidkliff tritt nass in seiner Badehose auf und zieht sich in der Folge langsam an. Alles recht alltäglich. (KMF 206)*

In späteren Stücken, in denen es weder Figuren noch Handlung gibt, erkennen wir ähnliche Brüche und Inkongruenzen, die im Theatertext auf rein sprachlicher Ebene entstehen und hohe Herausforderungen an den Regisseur stellen, der diese Brüche in die Materialität der Bühnensprache umzusetzen hat. In *Babel* beschreibt Jelinek wiederholt Folderszenen, im Monolog „Peter sagt“ vorwiegend eine Enthauptungsszene und eine Leichenschändung.<sup>26</sup> Jelinek bezieht sich auf ausführliche Medienberichte, Bilder und Videos zu Ereignissen während des Irak-Krieges, so etwa auf die geschändete Leiche, die an ein Brückengeländer in Falludscha gehängt wurde, und die langsame Köpfung eines amerikanischen Zivilisten vor laufender Kamera. Sarah Neelsen hat in einer noch unveröffentlichten Forschungsarbeit diese Szenen unter dem Aspekt der Grausamkeit interpretiert und analysiert, wie Jelinek die mediale Pornographie der Gewalt pervertiert und auf den ‚Zuschauer‘ zurückspiegelt.<sup>27</sup> Der Fernsehzuschauer oder Internetsurfer, der sich die grausame Köpfung ansieht, bleibt passiv, ist weder Opfer noch Täter, sondern Voyeur. Und selbst wenn er sich mit der Opferrolle identifiziert, so dient dies letztendlich einem höchst zweifelhaften kathartischen Effekt,

<sup>25</sup> Banoun, Bernard: „Komik und Komödie bei Elfriede Jelinek.“ In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Schmidt 1996. S. 285-299.

<sup>26</sup> Jelinek, Elfriede: *Babel*. In: dies.: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

<sup>27</sup> Neelsen, Sarah: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Babel‘ im Lichte der Intertextualität, zwischen Bibel-Mythos und Abu Ghraib-Bildern*. Forschungsarbeit Master 1. ENS Lyon 2006. Folgende Ausführungen beziehen sich auf ihre Analysen zum ‚Theater der Grausamkeit‘, vgl. S. 92-100.



nämlich Schrecken zu empfinden, aber zugleich zu wissen, dass nicht er, sondern der andere geköpft wird.

Jelinek hingegen führt ein Du ein, sie spricht den Theaterbesucher direkt an, macht ihn zum Komplizen und Henker, wie so oft, wenn die Schauspieler an die Rampe treten und das Publikum entweder beschimpfen (wie am Ende von *Krankheit oder Moderne Frauen*) oder es auf die Seite der Täter stellen.

Und wenn Sie in diesen Körper, der eh schon ein Schlachtfeld ist, hineinschneiden, ja zum Beispiel mit diesem Wellenschliffmesser, eher für Brot geeignet als für einen Hals oder ein Auge, oder man kann auch das Meer damit glatt machen, egal, wenn Sie also Menschen, die mit diesem Messer geköpft wurden, Pfusch, aber immerhin: geköpft ist geköpft, das Köpfen muß sein, es ist nicht dasselbe Messer, mit dem Ihnen ins Auge geschnitten wurde [...]. Wenn Sie also in diesen Körper hineinschneiden, am besten dort, wo er weich ist, sonst ist es zuviel Arbeit, wenn Sie sich dann diesen zerschnittenen, erschöpften, geköpften Menschen in solchen Massen auch noch anschauen wollen, haben Sie denn nichts Besseres zu tun? (BA 140-141)

Jelinek wiederholt die von den Medien inszenierte Fokussierung auf das Messer und den Akt des Schneidens, betont dabei aber die Materialität des Fleisches, das Weiche, in das das Messer schneidet. Das Besondere dabei ist eine Mischung von komischen und grausamen Elementen, die das Grausame noch einmal potenziert. Die Anspielung auf das Brotmesser ist eine makabre Persiflage über den menschlichen Körper als Abendmahlsbrot. Der Schnitt ins „Auge“, der im Text in unterschiedlichsten Variationen auftaucht, verweist auf ein anderes unerträgliches Bild, den surrealistischen Augen-Schnitt aus Bunuels Film *Un chien andalou*. Dass das Fleisch weich sein soll, damit der Schnitt nicht zu viel Arbeitsaufwand kostet, ist böse Ironie. Es scheint zunächst völlig unmoralisch und skandalös, solche Abscheulichkeiten mit so viel Ironie und scheinbarer Gleichgültigkeit zu beschreiben. Doch gleichzeitig hält Jelinek damit ja dem unmoralischen und letztendlich gleichgültigen Konsum von Gewaltbildern in den Medien einen gar nicht so verzerrten Spiegel hin und entlarvt ihn als Schaulust. Diese wird durch den Hyperrealismus, der Jelineks satirisches Schreiben seit dem Frühwerk kennzeichnet, gesteigert dargestellt.

Auch wenn Jelinek den Schauspielkörper depersonalisiert, ist ihr Theater kein abstraktes oder entkörperteres Theater. Einerseits erscheint die Figurenrede, die nicht mehr mit sich selbst identisch ist, als Zitatmontage; andererseits wird die Materialität über die extreme Semiotisierung und den Zoom auf das Körperlich-Fleischliche in die Sprache zurückgeholt: „Der Nächste muß jünger sein und nicht so fett! Können Sie sich etwa einen fetten Mann am Kreuz vorstellen? Da reißen ihm ja die Nägel die Hände in der Mitte auseinander!“ (BA 100)

Der Schauspieler soll bei Jelinek ein „fleischfarbener Schinken“ sein und dennoch – bzw. gerade als solcher – eine „Botschaft“ übermitteln.<sup>28</sup> Grausamkeit liegt insofern in dieser Materialität, als diese sich als verdrängter, verstümelter und verworfener Teil wieder in die Sprache einschreibt und über Sprachwitz Bedeutung erlangt. Das Ineinanderwirken von Komik und Grausamkeit ist kennzeichnend für Jelineks radikale Ästhetik. Dabei wird einerseits das Grausame noch einmal potenziert. Andererseits kommt es aber auch zu einem Lachen, wobei die Jelinek-Inszenierungen ohne solche Komik nicht auskommen. Das Theater braucht dieses Lachen, das auch einen lustvollen Aspekt hat, den es nicht völlig zu verdrängen gilt.

Abschließend soll das Problem der Katharsis erläutert werden. Was Artaud anbelangt, gibt es widersprüchliche Interpretationen. Für Pierre Brunel stellt Artauds Theater eine moderne Variante der aristotelischen Katharsis dar: Zum einen ersetze Artaud das aristotelische

---

<sup>28</sup> „Die Herausforderung besteht vielmehr darin, daß sie [die Schauspieler], wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns etwas bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen.“ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 7-13, hier S. 9.

Begriffspaar ‚Furcht und Mitleid‘ durch ‚Furcht und Grausamkeit‘, wobei er also einen der beiden Begriffe beibehalte; zum anderen strebe Artaud nicht eine moralische, sondern eine medizinisch-therapeutische Katharsis an.<sup>29</sup> Artaud selbst vergleicht die erhoffte Wirkung seines Theaters auch mit der therapeutisch-heilenden Kraft indischer und mexikanischer Musik und verwendet den Ausdruck der „curation cruelle“, also Heilung über die Grausamkeit. Für Alain Virmaux reduziert sich die Katharsis bei Artaud nicht auf die medizinische Dimension, sondern sollte auch ontologisch verstanden werden, als Versuch, über einen neuen Körper einen neuen Menschen zu schaffen.<sup>30</sup> Für Franco Tonelli hingegen ist Artauds Theorie eindeutig einer Anti-Katharsis zuzuschreiben.<sup>31</sup> Hier sind erneut Artauds Widersprüche zu spüren: Sein Theater soll einerseits die Masken herunterreißen, andererseits ein magisch-rituelles Fest sein!

Bei Jelinek wird die Katharsis als unmoralisch denunziert. Sie betont ganz im Gegensatz zu Artaud die Gefahr einer Immunisierung gegen Gewalt. Theater soll weder die Grausamkeit feiern, noch uns von ihr befreien, sondern sie – und insbesondere unsere eigene Verstricktheit mit ihr – bewusst machen. Die Reinigung der eigenen Affekte wird ironisiert, parodiert und als zutiefst egoistische Haltung, als voyeuristisches Erleben auf Kosten anderer, entlarvt:

Ich fühle direkt, ich fühle alle Arten von Grausamkeit direkt am eigenen Leib, ohne sie je spüren zu müssen. Es ist grauenhaft, sich das Grauen vorstellen zu müssen. Ja, das geht wirklich bis ins Körperliche hinein, echt, aber zum Glück doch nicht echt. (BA 142)

Jelinek verwirft also die kathartische Affektabfuhr, bei der der Zuschauer die Szene erlebt, als wäre er dabei, jedoch weiß, dass er nicht wirklich betroffen ist. Die Barbarei könnte ihm dadurch erträglich werden.<sup>32</sup> Über das Oszillieren zwischen Komik und Grauen schafft Jelinek Betroffenheit und verhindert Katharsis als Affektabfuhr.

## SCHLUSSFOLGERUNG

So komme ich zu der paradoxen Schlussfolgerung, dass Jelineks Theaterästhetik einerseits durchaus als Verlängerung und Radikalisierung von Artauds Theater der Grausamkeit interpretiert werden kann, andererseits aber auch nicht, da sowohl ihr medienkritischer als auch ihr feministisch-marxistischer Ansatz – auf den in diesem Rahmen nicht eingegangen wurde – in völlig andere Richtungen führen. Einige Fragen bleiben offen, so zum Beispiel zum Thema Grausamkeit und Macht.

Es gibt zunächst keine Gemeinsamkeiten zwischen den kosmischen Kräften und Mächten bei Artaud und Jelineks sprach- und gesellschaftskritischen Analysen. Artauds Theater ist mystisch-ahistorisch orientiert, während Jelineks Theater historisch-politisch ist und Spuren der Geschichte in der Gegenwart sichtbar macht. Wenn man aber unter den kosmischen Mächten unbewusste Strukturen, beispielsweise Triebstrukturen versteht, so können durchaus Gemeinsamkeiten gefunden werden. Jelinek führt zum Beispiel Krieg und Sport immer wieder auf Triebstrukturen zurück (*Sportstück*, *Bambiland*, *Babel*); alle Menschen sind für sie „geil und gierig. Von Ehrgeiz und Machtlust getrieben“<sup>33</sup>. Das Inzestmotiv mit seiner identitätsbedrohenden Auflösung von Grenzen und seiner Verwerfungslogik ist sowohl bei

---

<sup>29</sup> Brunel, Pierre: *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*. Paris: Klincksieck 1982. S. 11.

<sup>30</sup> Virmaux, Alain: *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris: Seghers, 1969.

<sup>31</sup> Tonelli, Franco: *L'esthétique de la cruauté*. Paris: Nizet 1972.

<sup>32</sup> „Wenn die Katharsis als Immunisierung gegen die dargestellten Affekte eingesetzt wird, so darf der Zuschauer sich von den Folterbildern aus dem Irak nicht immunisieren lassen, denn dadurch wird er selbst unempfindlich und die Barbarei ihm erträglich.“ Neelsen: *Eine Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Babel‘*. S. 99.

<sup>33</sup> „Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer.“ In: Jelinek, Elfriede, Jutta Heinrich u. Adolf-Ernst Meyer: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein 1995. S. 7-74, hier S. 31.